



GOETHE E DIONISO: Domínio da arte e arte do domínio

Luciano Nascimento
UFOP

Resumo: Este artigo apresenta a mudança do conceito de Dioniso durante o percurso de pensamento de Nietzsche e discute os motivos e a repercussão deste redirecionamento.

Palavras-chave: Nietzsche, Dioniso, Goethe

Abstract: This article presents the change of the concept of Dionysus during the course of thought of Nietzsche and discusses the reasons and the repercussions of this redirect.

Keywords: Nietzsche, Dionysus, Goethe

Um dos argumentos centrais do artigo, *Quem era Dioniso?*, de autoria de Gérard Lebrun, é o de que houve, no percurso do pensamento de Nietzsche, uma mudança radical do conceito de Dioniso. Transformação tão intensa que se pode aventar a possibilidade de encarar a permanência do nome Dioniso como sustentando uma falsa continuidade. Ou seja, o Dioniso de *O Nascimento da Tragédia* é radicalmente diferente do Dioniso presente nas concepções do pensador alemão após 1876. Onde reside tal dessemelhança?

Alguns motivos que dificultam a percepção da diferença radical entre os Dionisos de antes e depois de *Humano demasiado humano* partem do próprio Nietzsche. Para Lebrun, a tentativa de autocrítica feita por Nietzsche não passou de uma tentativa, pois o autor foi condescendente em demasia. Mesmo reconhecendo a enorme influência de Schopenhauer, mesmo apontando o caráter metafísico do seu livro de juventude; ele o quis salvar via Dioniso, pela centralidade do dionisíaco presente nele. O que aponta e sustenta Lebrun é que o próprio Nietzsche reconhecerá que o Dioniso, presente em *O nascimento da tragédia*, também é equivoco.

Vejamos uma passagem deste célebre livro de Nietzsche:

O desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca. Só consigo pois explicar o Estado dórico e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundadas de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal.¹

Ora, a dicotomia “vontade e representação” está mantida e, de certa maneira, também a dicotomia “verdade e aparência”. Pode-se conceder que em *O nascimento da tragédia* existam pontos de independência do pensamento de Nietzsche em relação ao pensamento de Schopenhauer. Ele mesmo diz: “Existe ao menos uma prova disso: eu, que acreditava viver ainda em sua sombra, recusava-me, todavia, a segui-lo quando ele dava à tragédia grega o sentido de ‘abandono feliz do mundo, na consciência de sua vaidade e de seu nada’...”². Porém, se o principal em seu livro de juventude era esclarecer o fenômeno dionisíaco ele falhara em seu aspecto central. Isso defende Lebrun, à luz das idéias posteriores do próprio filósofo alemão. Qual o significado desta reviravolta? O que passa a ser Dioniso?

É preciso ter em mente essas teses de *O nascimento da tragédia* que acabamos de lembrar sumariamente, par compreender o que significa, exatamente, no pensamento de Nietzsche, a promoção de Dioniso em detrimento de Apolo. Porque é um fato: ‘Apolo’ desaparece rapidamente de sua temática (basta consultar o índice de Kröner para perceber isto). Em certo sentido essa ‘vitória’ de Dioniso é fácil compreender. A oposição Dioniso/Apolo era a base do plano de trabalho de Schopenhauer: vontade/aparência, coisa-em-si/fenômeno.³

O desaparecimento de Apolo não significa que no pensamento de Nietzsche a arte passe a estar entregue à absoluta desmesura, desvinculada de qualquer medida ou representação bela. Porém, esta afirmação seria impossível se Dioniso continuasse sendo o

¹ NIETZSCHE, FRIEDRICH W. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 41-42.

² LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 355.

³ Id., *ibid.*, p. 361.

mesmo daquele em *O nascimento da tragédia*, pois ficava a cargo de Apolo a medida, o autoconhecimento.

Se Dioniso continuasse sendo o mesmo, quando Nietzsche abandona Apolo, ficaria também a arte entregue à desmesura. Porém o caráter de Dioniso não é mais o “titânico-barbaresco” e muito menos “revelava-se como a verdade”. O filósofo alemão percebe durante seu percurso intelectual que havia confundido o Dioniso autêntico com sua falsificação. Este o Dioniso bárbaro, insano, asiático. Este tão bem acolhido pela arte moderna. Este tão Wagner. A forte aversão a Wagner significa um violento repúdio de Nietzsche ao seu próprio engano.

Nietzsche havia sido seduzido pelo Dioniso moderno e acreditado que este era o Dioniso helênico. Depois percebe que aquele é sinal de abandono da vida, de embriaguez bestial, apenas entorpecedora; este sinal de superabundância de vida. O jovem Nietzsche caiu no engodo, possivelmente, porque o Dioniso da decadência dizia algo que ia de encontro às idéias de sua maior influência filosófica na época: Schopenhauer.

Wagner prometia levar os iniciados à sua arte a ver o real verdadeiro, o que fervia sob a calma aparência, as forças telúricas que tudo moviam. Ir-se-ia, assim, ao encontro da *vontade*. Esta crença funcionava perfeitamente dentro do sistema schopenhaueriano apresentado em *O Mundo como Vontade e Representação*. Nietzsche posteriormente toma consciência de seu engano: “Não existe impostura cada vez que o artista pretende desvelar a Verdade aos iniciados e que ele os convida a uma excursão para além da aparência? Como se existisse um além da aparência”⁴.

Para Lebrun:

A impostura, exatamente, consiste em outorgar a Apolo o monopólio da mentira e em fazer de Dioniso o soberano do mundo-verdadeiro, a que teria acesso o iniciado (ou o espectador de Bayreuth). Ora, Dioniso, assim concebido, é uma divindade metafísica. E é isso que o distingue do Dionísio da Vontade de potência. Aquele não se apossa do homem como Satã se apossava dos possesores, ele apenas incita o homem a tornar-se artista [...] O dionisíaco, portanto, não é mais um alucinado: é um criador. [...] Em uma palavra, Dioniso se tornou o deus do ‘delfrio racional’.⁵

Vale ressaltar que a expressão artística autêntica não é alcançada por um abandono da forma, uma entrega ao disforme, mas sim por um rigor formal intenso. Porém a forma aqui

⁴ Id., *ibid.*, p.369.

⁵ Id., *ibid.*, p.370.

não é imposta por regras exteriores ao artista, o autêntico criador possui nele este impulso à medida, à beleza, embora não deixe de reconhecer o aspecto terrificante da existência.

O reconhecimento de quem era Dioniso tem relevância central para a filosofia de Nietzsche, pois “serviu de pivô, na passagem do dionisismo ainda ‘metafísico, à empresa hermenêutica’.”⁶

Antes de explorar as repercussões deste redirecionamento para o pensamento do filósofo alemão é importante dizer quem o fez reconhecer o engano sobre Dioniso: foi Goethe.

O exemplo de Goethe mostra a Nietzsche como estava justificada sua desconfiança em relação à Bayreuth. Também Goethe soube, em uma das voltas de sua vida, tomar suas distâncias em relação à ‘revolução poética’ e às suas ‘novidades’ para ‘reatar com a tradição da arte’. Mas o que Nietzsche aprende com Goethe é, sobretudo, que é fútil maldizer a razão e desafiar as ‘regras’ e que de nada serve ‘irritar-se seriamente’ (*böse werden*), quando se trata de vaticinar em nome daquilo que a razão estabelecida já designou e localizou como delírio.⁷

Assim:

Tudo leva a pensar que a homenagem de Nietzsche a Goethe não era apenas ‘tática’. É quando Dioniso se engaja no caminho aberto por Goethe que ele se retira de sua escolta frenética para se dedicar à ‘auscultação’ da cultura: ‘diz-me que tipo de domínio exprimes’. O carnaval báquico chegou ao fim. O especialista, a golpes de martelo, poderá começar.⁸

O autor fundamenta sua tese em um fragmento de Nietzsche à época do *Humano, demasiado humano*. “Então, eu começava a discernir claramente a antiguidade e a inteligência goethiana da grande Arte; e, somente então pude chegar a ter uma visão simples da vida humana real [...]”⁹ A ‘inteligência goethiana’, Lebrun localiza em dois conceitos fundamentais e inter-relacionados: estilo e domínio.

Como o Dionisio helênico, o artista é aquele que joga com as aparências: um deformador. Mas se ela não cessa de falsificar, é porque esforça para imprimir, naquilo que deforma, a mesma marca ou a mesma medida, ou

⁶ Id., *ibid.*, p.376.

⁷ Id., *ibid.*, p.377.

⁸ Id., *ibid.*, p.378.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. apud. LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p.355.

seja, forjando um estilo. ‘Dar um estilo (*Stil geben*)’, seja ao seu caráter, seja à sua obra, impor, à sua vida ou à sua produção, ‘ao preço de um paciente exercício, de um cotidiano’ a unidade de uma forma: eis agora, o que é próprio do deformador [...] Ao contrário do ‘artista moderno’, esse estilizador nada tem a esperar da inspiração e desconfia do entusiasmo. Esse *poietés* se sente honrado em ser apenas *tekhnítes*. De maneira que Dionísio vem a designar uma reabilitação da *tékhnē*, que vai contra a da estética moderna.¹⁰

Encontram-se em Goethe todos os elementos acima delineados. Após abandonar o *Sturm und drang*, o poeta alemão passa a orientar-se pela arte da antiguidade. Sobretudo no que esta tem de contenção, medida, intensidade, completude, beleza. Isto pode ser comprovado por algumas de suas missivas para Schiller, onde ambos discutem detalhadamente os procedimentos formais da arte grega. Não com o objetivo de copiar, no sentido tacanho do termo, as obras gregas, mas embevecer-se da força que a concisão formal propiciava-lhes. Isso também pode ser compreendido como um antídoto às tendências artísticas do seu tempo, pouco afeitas ao labor formal.

Para a criação, exige-se do artista ter as rédeas da feitura de sua obra e não entregá-las ao sabor de qualquer outra instância. O autor exprime também a necessidade de intensificação para a produção de uma obra de arte autêntica. Para consolidar esta interpretação e ratificar a posição de que as exigências formais para se ter *estilo* não são algo penoso ao artista autêntico – pelo contrário – o seguinte comentário sobre Rafael serve com perfeição:

Rafael, ao contrário, é ativo por toda a sua vida, com uma facilidade sempre idêntica e crescente. A força da mente e a força ativa encontram-se nele em um equilíbrio tão decisivo que podemos bem afirmar que nenhum artista moderno pensou tão pura e perfeitamente quanto ele e se expressou tão claramente. Aqui temos novamente um talento que nos envia a mais fresca água a partir das primeiras fontes. Ele jamais greciza, mas sente, pensa e age completamente com o grego.¹¹

O elogio a Rafael vai justamente em direção a ele não necessitar de nada além de si para dar vazão e forma às suas obras. Aqui as expressões: domínio da arte e arte do domínio

¹⁰ LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 370.

¹¹ Antigo e moderno in GETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Tradução, introdução e notas: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 235.

são dinamicamente coincidentes. Rafael possui o domínio da arte porque tem em si a arte do domínio.

Sob esta luz podemos interpretar as seguintes palavras de Nietzsche:

Serão as naturezas fortes, ávidas de dominar que, em tal disciplina, em tal subordinação e em tal perfeição, saborearão, sob sua própria lei, sua alegria mais sutil; a paixão de seu violento querer torna-se mais leve na contemplação de toda a natureza estilizada, de toda natureza vencida e tornada utilizável [...].¹²

Até o momento, apresentamos as teses de que Nietzsche reconhece o completo engano que havia cometido em relação ao elemento dionisíaco presente na cultura grega e que para isto a releitura das posições de Goethe foi crucial. Para explorar outros sentidos de domínio é necessário aprofundar sobre as consequências que esta descoberta tem para o pensamento do filósofo.

Já em *O nascimento da tragédia*, existe a intenção declarada de combater a subserviência a que Platão tinha submetido a arte; porém com a mudança de Dioniso a estratégia será diferente, ou, pode-se dizer, passa a existir uma estratégia. Nietzsche aumenta o *domínio*, aqui no sentido de amplitude, da arte. Esta não mais se restringe ao campo das obras de arte, mas permeia toda a existência humana. A dicotomia *verdade/aparência*, bem como qualquer outra que vá nesta direção, passa a ser vista como também uma criação. Esta, a propósito, a mais nociva para o viver. A arte é a condição humana, não mais por ser o antídoto frente a uma verdade trágica da existência, mas porque não existe a *verdade*. Somente a *aparência*.

É, agora, o próprio Dioniso que nos leva a mentir, quer dizer, a não poder viver senão forjando a ilusão, inventando perspectivas. Quer dizer que a palavra Arte, tomada de agora em diante em sentido amplo, designa uma atividade que determina o vivente como tal: a vontade de arte (*Wille zur Kunst*). Todos somos artistas, e nossa vida é orientada – o mais das vezes apesar de nós – por uma forma de *Wille zur Kunst*. [...] o importante é a vontade de ilusão que caracteriza a vida, e não ‘a arte das obras de arte’, que não é senão uma forma de expressão daquela.¹³

¹² LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 370.

¹³ Id., *ibid.*, p.375.

Se a arte permeia a todos, todos são iguais? Nada mais distante do pensamento de Nietzsche do que isto. Lebrun aponta dois tipos principais de artistas: Os mitômanos, que querem instituir a sua criação como sendo a verdade e que assim negam a condição humana da *Wille zur Kunst*. Exemplo: Sócrates/Platão. E existem, também, os “... que mentem por mentir, para dar livre curso à pletora de sua força criadora.”¹⁴ Estes, portanto, afirmam a *Wille zur Kunst*, que neste caso pode ser tida como *Wille zur Macht*, vontade de potência. Exemplo: Goethe.

Em *Quem era Doniso?* é apontada toda a dimensão que a arte ganha no pensamento de Nietzsche, porém o autor não trata de perto uma questão importante: a relação entre arte e ciência. Para tanto podemos utilizar a seguinte passagem de Roberto Machado:

Mas a relação entre a arte e a filosofia se esclarece mais completamente através da compreensão da tarefa que Nietzsche lhes assinala de dominar a ciência. Dominar a ciência significa discipliná-la, controlar seus excessos. O que caracteriza a posição socrática, e é criticada por Nietzsche, não é exatamente o conhecimento; é o ‘instinto de conhecimento sem medida e sem discernimento’, o ‘instinto ilimitado de conhecimento’, o ‘instinto desencadeado do saber’, o ‘conhecimento incessante’, a ‘verdade a qualquer preço’. Dominar a ciência é determinar seu valor no sentido de controlar a exorbitância de suas pretensões, no sentido de estabelecer até onde ela pode se desenvolver. É formular as questões dos limites.¹⁵

Quando Dioniso é entendido como tendo não só a desmesura, mas também domínio, medida; a amplitude da arte é estendida para toda a existência humana. A partir disto, ela deve exercer seu domínio sobre a ciência, ou seja, determinar qual é o domínio, os limites desta. Portanto:

Quando se sabe manter de pé sobre a carruagem e dirigir quatro cavalos fogosos, que puxam cada um de seu lado, quando se sabe, com um golpe do chicote, reconduzir aquele que se afasta, abaixar aquele que empina, então se atingiu o domínio, *epikhrateîn*, a virtuosidade.¹⁶

[Recebido em novembro de 2008; aceito em dezembro de 2008.]

¹⁴ Id., *ibid.*, p.375.

¹⁵ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002. p. 42.

¹⁶ LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 378.